توظيف الرموز السومرية في الخزف العراقي المعاصر

المدرس المساعد
إنعام صلاح الدين
جامعة البصرة ـ كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث :

ترتبط مسارات فن الخزف بمسارات الفنون الأخرى من نحت وتصوير وزخرفة ، فالإناء الخزفي يمكن أن يشترك مع النحت في أنه كتلة في فراغ يجب أن يتوافر لها ما هو مطلوب في التمثال من سلامة التكوين ، ومن خلال ما تكتسي به قطعة الخزف من طلاء زجاجي ترتبط بمتطلبات التصوير الجيد من تناسق في الألوان ، كما إرتبط فن الخزف أيضاً بالزخرفة التي تحتاج من الخزّاف إلى دراية عميقة بمتطلبات الإناء الخزفي ، حتى ينتقي له صانعه ما يناسبه من زخارف بالقدر الذي لا غلو فيه ولا زيادة .

ومن الأهمية أن نذكر هنا بأن صناعة الخزف المتعددة الألوان والأشكال غنية بالرموز المستوحاة من الموروث حيث حاول الخزاف العراقي المعاصر المجانسة ما بين الرموز الجديدة والرموز القديمة المستوحاة من الإرث الرافديني فبدا هذا الفن وكانه مزيجاً من الرموز القديمة بتكوينات حديثة أغنت برهافتها وتميزها الخزف العراقي المعاصر بشكل مستمر .

وقد عنى هذا البحث بدراسة الرموز السومرية وتوظيفها في الخزف العراقي المعاصر حيث إشتمل الفصل الأول منه على مشكلة البحث والحاجة إليه ، وكذلك التطرق إلى أهمية البحث وأهدافه . بالإضافة إلى حدود البحث .

أما الفصل الثاني فقد إشتمل على الإطار النظري ، وفيه تصدت الباحثة لدراسة عدة مواضيع منها ، مفهوم الرمز في الفنون العراقية القديمة ، والرموز السومرية نشأتها ومواضيعها ، واختتمت الباحثة الفصل بموضوع الرمز في الخزف العراقي المعاصر .

وخصصت الباحثة الفصل الثالث لعرض إجراءات البحث في مستهله حيث إستخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي من أجل تحقيق هدف البحث ، وقد تم إختيار عينة البحث من خلال (٥) نماذج وذلك لعدة أسباب ومن خلال تحليل العينة بدت مجموعة من النتائج منها :

١. هناك مجموعة من مفردات الرموز السومرية التي وظفت بصورة أو بأخرى ضمن بنية المنجز التشكيلي الخزفي المعاصر . كما هو الحال بمفردة (قرون الثور) التي ظهرت بشكل واضح في فنون سومر أنموذج (١) ، ومفردة نجمة الآلهة عشتار في نفس الأنموذج ، بالإضافة إلى مفردة العربة السومرية التي أنموذج (٢) ، ورمزية الوقفة التعبدية المقدسة أمام مقام الآلهة المتمثلة في الأنموذج (٣) . ورمز الصورة الأنثوية الممثلة لمراحل الخصوبة التي تمثلت في الأنموذج (٤) . وكذلك المفردة المتمثلة بشخصية البطل كلكامش المتمثلة ضمن بنية الأنموذج (٥) ، وتركيبة اللون الأزرق اللازوردي الداخلة ضمن تركيبة الأنموذج (١) ، واللون الشذري الداخل ضمن تركيب أنموذج (٢) ، واللون الترابي بتدريجاته المتعددة المتمثلة ضمن النماذج (٣) ، (٤) وهي بأجمعها شواهد واضحة على تجليات مفردات الرموز السومرية في فن الخزف العراقي المعاصر الناتج عن وعي الخزّاف العراقي المعاصر بقيم الموروث وميله المستمر نحو خلق صيغة تشكيلية يتداخل بضمنها الماضي بالحاضر وبناء قيم حداثوية تنشد موازنة التراث المعاصرة .

ومن خلال النتائج ظهرت عدد من الاستنتاجات ومنها :

١. الرمز علامة ورمز حضاري مكّن الإنسان من تناول عدد هائل من الأفكار بصيغة بسيطة مختزلة ، فهو إنجاز بشري ، وصفة من صفات الحضارة البشرية التي مكّنت الإنسان من التعامل مع كم هائل من الخبرات بطريقة مختصرة

٢. أفرز التحليل التفاوت والتباين الأسلوبي للخزّاف العراقي المعاصر ، حيث أفصح الأسلوب عن حضوره خلال التعامل الشكلي واللوني للمنجز الخزفي وطريقة تناول مفرداته كمفردات واقعية محاكية للأصول الشكلية للأثر ، بما يفصح عنه طرح فكري مباشر ، وصولاً لأسلوب تركيبي بغية تحقيق الإيحاء التعبيري الرمزي .

واختتم البحث بعدد من المصادر .

الفصل الأول

مشكلة البحث والحاجة إليه :

يعتبر الرمز جوهر إبداع الإنسان وتطوره ، وبات يعتمد عليه كلياً في تطوره المعرفي وتنوعه الثقافي ، فمنه إنطلق في كسر قيود الوجود إلى آفاق أوسع عن طريق إبداعه أشكالاً تعبيرية ورمزية تعينه على التخارج والكشف عمّا بداخله ، وأخذ الرمز يتطور في تاريخنا البشري كمحصلة لصيرورة تفاعل الذات مع الوجود ، إلى أن أصبح منظومة معقدة ومتشابكة نسعى من خلالها إلى توصيل معنى أدق وأوضح عن حقيقة التواصل فيما بيننا من جهة ، وبين الوجود من جهة أخرى .

والرمزية في الفن قديمة قدم التاريخ ، فقد كانت معروفة عند شعوب بلاد الرافدين القدماء ، إذ كانت الدعامة التي يرتكز عليها البيت عند تلك الشعوب تماثل المحور الكوني ، وعند قاعدة تلك الدعامة كانت تودع القرابين المقدمة إلى الآلهة المقيمة في السماء ، وعلى طول ذلك المحور دون سواه كانت الأضاحي تستطيع الارتقاء إلى السماء ، كذلك كانت الزقورة تؤلف جبلاً كونياً بكل معنى الكلمة ، حيث احتوت على الطوابق السبعة وكأنها تمثل السماوات السبع ، وعندما يصعد إليها الكاهن فكأنه كان يبلغ من الكون قمته .

إن فهم مفردات الفن المعاصر ورموزه ، يجب أن يستند إلى معرفة حقيقية لمفردات ورموز الفن العراقي القديم الذي يتميز بنظرته الشمولية للكون والحياة والإنسان ، والتي وجدت في فن الخزف التعبير اللازم لقيمها السامية . وكهدف يسعى البحث من تقصيه تتكشف المشكلة التي تعرضت لها الباحثة فأوجزتها بالتساؤلات الآتية :

١- ما هي الرموز السومرية التي إمتازت بها المنجزات التشكيلية العراقية القديمة ؟ والتي من الممكن أن تشكل ركيزة تنال تأثيرها في حركة الخزف العراقي المعاصر ؟

٢- هل هناك نسيج من العلاقة والترابط بين رموز الفنون السومرية وبنية الأعمال الخزفية المعاصرة ؟

أهمية البحث

تبرز أهمية البحث في تكوين نقطة إتصال بين الفنون السومرية وحركة المضامين والأشكال في الخزف العراقي المعاصر ، وصولاً إلى كشف الرموز و تبيانها في المنجزات الخزفية العراقية المعاصرة .

هدفا البحث :

يرمي البحث إلى تقصي الأمور التالية :

١- الكشف عن مفردات الرموز السومرية في الخزف العراقي المعاصر .

٢- التعرف إلى ماهية هذه المفردات من الناحية التركيبية .

حدود البحث

حدد البحث الحد المكاني بالعراق ، والزماني بالأعمال الخزفية المعاصرة المنفذة خلال الفترة بين الأعوام ١٩٧٣ / ٢٠٠٠ ، والمحتوية على رموز سومرية قديمة .

الفصل الثاني

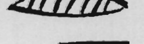
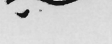
المبحث الأول

مفهوم الرمز في الفنون العراقية القديمة

إن أهم ما يميز الرموز هو دلالتها على شيء آخر ، فهي تنقل المعاني التي عادةً ما ترتبط بأحداث و أعراف تاريخية ، ويعد الرمز الذي يتألف من موضوع أو صورة ، ذات أهمية بالغة للإنسان لقدرته على تمثيل الأحداث التاريخية ، وإحتواءه على مجمل الممكنات الخارجية المتصلة به وتشكيله متنفساً للمعاني ، إضافةً إلى إنطوائه على العديد من الإيحاءات والمضامين المهمة . حيث إن " أحد خصائص الرمز الهامة تتمثل في أنه ليس إعتباطياً أبداً ولا فارغاً ، وذلك لوجود بقايا العلاقة الطبيعية الرابطة بين الدال والمدلول " (١) . فالرموز مهما كان نوعها : رموز تشكيليه أو رموز لفظيه أو رموز لحركات وإشارات معينه ، صنعها الإنسان ، وأنتجها لمحاولة التعبير عن أفكاره بهدف التاثير في الآخرين . وعندما يستجيب الآخرون إلى هذه الرموز تصبح ذات معنى للجماعة أو المجتمع الذي يعيش فيه الفرد . والمعنى لا يوجد في الرمز أي ليس الرمز وعاء ملئ بالمعاني بل الرمز يستحث فينا المعاني التي تعلمناها في حياتنا الإجتماعية والعلميه والثقافية .

فقد أسست بنية الدين الأسطورية لدى شعب العراق القديم علاقات رمزية بين الأشياء المتشابهة ، وتعاملت مع هذه التداعيات على أنها حقائق قائمة في الواقع ، فنهض في ثقافتهم مبدأ القدرة

على تحقيق ما هو صعب المنال ، بإنشاء مثال ذهني لهذه القدرة ، " أي أن التعميم الرمزي في بنيتهم الفكرية قد فعّل خاصية تاويل المفاهيم إلى رموز ، فاحال التجريدات الذهنية بذات الفاعلية إلى إعمامات فنية " (٢) .

وتاخذ الرموز التشكيلية تغيرات شكلية ومعاني متنوعة لدى الشعوب المختلفة حسب العوامل الثقافية بها . فالحضارة الرافدينية العراقية القديمة أغنت برموزها الإبداعية السامية العالم أجمع بمعطياتها الإنسانية ، وقد بدأت الرموز تتكون نتيجة الحاجة إلى لغة تجمع الأمم القديمة للتفاهم والتخاطب فيما بينها ، أدى ذلك إلى الحاجة الملحة لترجمة تلك اللغة عن طريق علامات صورية أو كتابات صورية ، كدلالة للموضوع أو الظاهرة ، وحصول عملية الإتصال والتفاهم والتخاطب بين الأفراد ، ولما كانت العلامات التي وضعها إنسان وادي الرافدين تعتبر من أقدم أطوار الكتابة ، والتي يعد العراقيون القدماء أول من أخترعها في تاريخ الإنسانية ، ويعد ذلك أول تطور للرسوم الصورية والعلاماتية البسيطة ، حيث تطورت بشكل أكثر شمولية وقد أطلق على هذا الطور التاريخي المشهور ، بالطور الرمزي والذي أحدث توسعاً كبيراً في العلامات الصورية ، حيث حددت علامات تشير إلى الشمس ، وعلامات تشير إلى الحيوانات ، وصور بعض أعضاء جسم الإنسان ، كرسم هيئة (قدم) كدلالة على الفلاح مثلا . كما إستخدم العراقيون القدماء رمزين أو ثلاثة للدلالة على فعل معين كان يضعوا صورة (لفم) إنسان يضيفون إليه رسم خطوط متموجة كالماء ليعبروا عن الشرب ، أو أن يضعوا الفم مع قطعة خبز للدلالة على الاكل ، وبهذا ظلت درجة حضور عالم الغيب والتعالي عالية في وعي الناس أثناء ممارستهم لأعمالهم اليومية (٣) . وكان الطور الرمزي سابقا لإختراع الكتابة المسمارية التي أصبحت لغة التداول والتدوين المتطورة فيما بعد . كما ابتدع العراقيون علامات تشير إلى مدلولات مختلفة تخص مختلف نواحي الحياة وإنتشرت فيما بعد إلى كافة أنحاء العالم القديم ، ومنها علامات للأرض والسماء والماء وكانت ذات رسوم مبسطة تطورت فيما بعد لتشكل رموزا صورية ضمن الطور الرمزي في حضارة وادي الرافدين ، ثم تطورت بفعل تطور الكتابة ، فالأرض رسمت بشكل بيضوي  ، وآله السماء ،  ه الماء  لك حدود للسماء  وكان هناك إيحاءاً بالعمق وقد علل بعض المتخصصين أن تلك الرموز كانت تستخدم لأغراض الوقاية من الأمراض أحياناً حيث كانت الآلهة تتدخل في الحياة الاجتماعية

للفرد " وتتحكم فيها وتسيرها كالموت والولادة والغلال والخصب والأمراض ، إلى غير ما هنالك من مظاهر الحياة الطبيعية والبشرية " (٤) . كل هذه كانت رموزاً تعبر عن معتقدات الإنسان ليكسبها تنظيماً يتحكم في بنائية أساليب التشكيل ، ليعطي أسلوب خطاب جديد يعتمد على الإدراك العقلي ، ويحال إلى ضرورة " محدودة في قوتها التعبيرية . وهي إما أن تعبر عن شيء واحد فقط بأسلوب واقعي . و إما أن تعبر عن كيفية عامة " (٥) . وقد ظل الرمز مرتبطاً بمصدره المرئي ، لأن التشابه يتضمن نوعاً من الهوية ويجعل الحقيقة غير المرئية حاضرة . وقد تطورت تلك الرموز تبعاً لتطور الكتابة وبعدها أخذ الرمز يتطور بتطور الكتابة ورسم العلامة ، وقد أطلق على تلك الرموز الكتابية بالعلامات الرمزية .

المبحث الثاني

الرموز السومرية : النشأة والموضوع

إن الفكر السومري وهو يؤسس أنظمته الأولى في تاريخ الإنسانية ، كان يستلم خطاب المفردة البيئية الطبيعية بوساطة فعل المحسوسات . والتي كانت بمثابة محركات ضاغطة في بنية الفكر السومري الذي فعّلها بنشاط حدسي تأويلي إلى مدلولات في بنيته العلامية . وبفعل المحسوسات أعطى هذا المسار الدور الأهم في كشف الحوافز في المحيط البيئي ، الذي به كل مؤولات العقل ليفرز دلالات فكرية ، هي جملة من الآليات التي تعطي للتجريب قانوناً ، يستند إليه " في أي ظرف من ظروف المحيط ، سينعكس على الإنسان بالضرورة " (٦) .

وهذه الآليات كانت تتعامل مع مثل هذه المفردات على أنها تمثلات فكرية ، كانت بنية الفكر في حينه تحيلها إلى رموز ومفاهيم ، بعد أن تلتصق بها أشكالاتها الفكرية بإعتبارها مقابلات صورية ، تتصل بالمفاهيم السائدة في الفكر الاجتماعي . ولم يكن ذلك ممكناً إلا من خلال نحت فعالية تعبيرية جديدة ، كانت هي الإشارة الأولى على ميلاد تاريخ جديد خاص بالإنسان العراقي القديم وحده . إنه تاريخ نشأ ونما في الرمز ومن خلاله ، وبواسطته انفصل الإنسان السومري عن محيطه المباشر لينشر ذاته أو يخبأها داخل " أشكال رمزية " بالغة الغنى والتنوع ، إستوطنت كل شئ في حياته ، فهي الدين ، والأخلاق ، والأساطير والخرافات ، وأشكال التعبير المتنوعة وعلى رأسها اللسان بطبيعة الحال . وهذا ما يؤكد على أن الفكر الحضاري للجماعة لم يكن مفصولاً عن " الظواهر

الطبيعية لأنها إنعكاسات لإدراك و إنفعالات إلهية مما تمخض عنه و بالتالي ظهور كثير من المفاهيم والطقوس والشعائر الدينية التي كانت عبارة عن محاكاة لصور إلهية عليا " (٧) .

فاسست الأشكال السومرية هذه مقترباً لها مع أسلوب التعبيرية " حيث عمل الفن على فكرة إخضاع الطبيعة ، وجعلها طبق الأصل لاستجابة الفنانين الذاتية ... والذين بذلوا جهداً فكرياً وتقنياً لإختراق الظواهر ، بغية كشف عما شعروا إنه يؤلف الجوهر الأساس في الأعمال " (٨) .

لقد كان ظهور الرمز في حياة السومري حاسماً ، " فمن خلاله ، وداخله ، إستطاع أن ينظم مجمل تجاربه الحياتية في إنفصال عن العالم . وهذا ما جنبه التيه في اللحظة وحماه من الإنغماس داخل عالم بلا أفق ولا ماضٍ ولا مستقبل ضمن الأبعاد المباشرة لـ ((الهنا)) و ((الآن)) . فكما إن ابتكار الأداة أدى إلى إنفصال الإنسان عن الموضوع ، فإن الرمز قاده إلى الإنفصال عن الواقع " (٩) .

إن الفكر الاجتماعي في فرديته المشخصة ، يجب أن ينسجم و يتوافق مع ذلك الوسيط البيئي وفقاً لشروطه الخارجية ، لتحقيق معادلة وجوده . فماهية المضامين هنا ، تعيش في بيئة ذات مدلولات ثقافية ، تتبادل معها الأثر و التأثر بطريقة دينامية متفاعلة من إطار نوعي إكتسب مضمونه من الخارج .

وقد تنبه الفكر السومري إلى هذا الطابع المركب للوجود الإنساني ، فاخضعه للتامل والدراسة رغبة منه في استخراج القواعد التي تتحكم في السلوكيات الرمزية المبهمة التي تتخذ أحياناً شكل خرافات و أساطير ، و أحياناً شكل لغة قائمة الذات ، وأحياناً أخرى شكل لقى آثارية تخفي داخلها بعض أسرار الإنسان .

فقد أودع السومري في الأشياء والوقائع والطقوس والظواهر الطبيعية جزءاً من نفسه ، وبه فقط تحولت الأشياء عنده والوقائع والطقوس والظواهر الطبيعية ، فأحالها إلى شئ آخر غير ماديتها المباشرة . بل فعل أكثر من ذلك فقد أعار العالم الطبيعي أجزاء من نفسه ليصوغ العالم على شاكلته و يحوله إلى كائن ناطق فاعل من خلال الرمز الذي لا يمكن أن يكتمل لولا وجود عنصر التجريد بداخله أي أن الرمز أيقونة داخلها محتوى يدعى التجريد وهو " إسم للإنتاج الذي تتعرى فيه الأشكال من صورها الطبيعية وتتخلى عن مظاهرها العضوية ليصبح فناً مطلقاً تخلص به صفاته الجمالية من الصور الحسية على إختلاف أنواعها " (١٠) . فلو أردنا أن نستحضر الوجود الإنساني من خلال خطاطة عامة تمثل الشكل المختصر للبنية التي يمكن من

خلالها التعرف على شئ إسمه إنسان ، لتشكلت هذه الخطاطة من خلال العناصر التالية : رأس ورجلين ويدين : مكان الرأس دائرة ، ومكان باقي الجسد مجموعة من الخطوط شكل (١) . وبذلك تعلم السومري كيفية ضبط علاقاته مع غيره من خلال سن القوانين والشرائع والاحتكام إلى الأعراف والأخلاق ، وتعلم كيف يحتفي بأفراحه و أحزانه من خلال طقوس يخضع لها في حالات الموت والكوارث والزواج ، كما عرف كيف يسمي آلامه ، ويتعرف عليها ، ويميز بينها ، بالإضافة إلى تمكنه من خلق عوالم جديدة هي غير ما تراه العين لتمييز المتخيل عن الممكن والمحتمل والقابل للإسقاط ، إنه فعل ذلك كله لأنه إكتشف مع حالات الترميز الموضوعي المتتالية مقدرته الهائلة على التصرف في كل ما تمده به الحواس ، ويأتيه من الطبيعة .

فالبيئة الطبيعية بمعطياتها المؤثرة أفرزت خصيصة العبادة بكل حيثياتها النتاجية مثلت خلالها الأشكال السومرية بسمات رمزية تضايفت ومفردات بيئية لتحقيق وتكثيف الرمز الإلهي ، وهكذا تحول اللامرئي إلى مرئي لإرتباط الأسلوب بالموضوع ، وتنظم السياق في كل أشكال المفاهيم الاجتماعية منطلقاً من فهم إجتماعي فكري غير الأسلوب الواقعي ، وكان " الثالوث الإلهي المؤلف من ثلاثة آلهة عظام هم (آنو) و (أنليل) و (إنكي) هؤلاء يقّسمون حكم الكون فيما بينهم " (١١) ، فكان الإله " آنو " مصدر كل سلطة ومبدئها الفعّال ، والشارات القدسية التي ترمز إلى جوهر الملك ، كالصولجان والتاج ورباط الرأس وعصا الراعي هي شارته ولا تستمد إلا منه . فكلمة (آنو) هي أساس السماء والأرض . أما (أنليل) فكان الثاني بين الآلهة السومرية ، وهو اله العواصف ، ومعنى أسمه (السيد العاصفة) ، ويمثل جوهر العاصفة ، وكل من أختبر زوبعته في بطاح العراق الفسيحة ، يدرك رهبة هذه القوة الكونية . أما اله الماء (إنكي) فهو عنصر الخلق في الفكر السومري فكانوا يعتبرونه مصدر الأشياء الجديدة فالماء يجئ ويذهب ، ويجري في الحقول ويرويها ، ثم يتناقص ويفيض . فكان له إرادة وهدف فاعتبروه مصدر الفعل والحركة . فلم يكن الرمز عند السومريين ، ليتحول إلى فن ، ما لم يكن مرتبطاً بحياتهم العملية وبنائهم الإجتماعي أي أن التعميم الرمزي فعّل تحويل المفهوم إلى رمز ، والتجريد الذهني إلى تعميم فني ، أي أنه جعل الرمز فناً تجريدياً فكان تحقيقاً لوجود ساعٍ إلى الاكتمال كما في الأشكال (٢ ، ٣ ، ٤) . فقد إستطاع السومري من خلال إعطاء العلامات (الرموز) للأشياء غير الموجودة مادياً ، أن يتحدث عمّا في داخله بوساطة ما يحل محله أو يعوضه ، أو ينوب عنه في

الحضور ، والغياب على حدٍ سواء ، بل أصبح بإمكانه الحديث عن كائنات وأشياء هي من صلب الخيال وعوالمه لكنها أصبحت مع الوقت جزءاً من ثقافته وموجودات عالمه ، منها يستمد صوراً دالة على القسوة أو الهمجية أو الخوف والرعب ، فاصبح الرمز اختصاراً وتهذيباً للوجود المادي وتعميماً له .

وإزاء مثل هذا الفهم التاويلي للظواهر ، فقد نشطت في المجتمع السومري فعاليات طقوسية ذات صيغ سحرية خاصة ، تمثلت بالشكل المثلث (رمز الصورة الأنثوية ، وحيوان المهنة الزراعية) ، والشكل المعيني (رمز السمكة والخير) ، والشكل المربع (رمز النبات ومساحة الأرض) ، والشكل الدائري (رمز دورة الشهر القمري = دورة الحياة الزراعية) ، والخطوط المتكسرة (رمز المياه والتدفق) (١٢) . بالإضافة إلى رمزان آخران هما (رأس الثور) ، و (الفأس ذو الرأسين) ، فالثور هو ذلك الحيوان الناسل للجنس في العراق القديم دون منازع ، ذو الصفات العجيبة في كبر حجمه وقوته الهائلة وقدرته الجنسية العجيبة بوصفه ملقحاً للقطيع . أما الفأس فتستخدم من لدن الآلهة لتمزيق السحاب ، و إطلاق عواصف المطر التي يحتاج إليها الإنسان والحيوان في المراعي والحقول الزراعية (١٣) . وقد ظهرت هذه الرموز بشكل منفرد أو جماعي في بعض الأحيان لإنتاج بنية زخرفية رمزية تجريدية ، إمتدت بشكل أشرطة متراتبة على سطح الفخار ، و استخدمت في بعض الأحيان بهيئة رموز دلالية ظهرت بشكل أشرطة زخرفية مثلت أفاريز أو أطر أحاطت بالأعمال الفنية ، أو تفصل مشهد عن آخر ، عندما تحتوي مثل هذه الأعمال على أكثر من مشهد في عملية أشبه بالسرد القصصي والتي كانت تؤدي دورها بمثابة رؤى روحية ورموز كما في الشكلين (٥ ، ٦) ، وبذلك كان هدف الفنون السومرية ، ليس التقليد ، بل الكشف عن الصيغ التي تساعد الفكر في الدخول في صلات وثيقة مع عوالمه الحاضرة والمغّيبة .

أما رمز الأنثى في الفن السومري فقد ظل دائم الحضور في أغلب الآثار التي تم العثور عليها ومثل للتعبير عن مدلولات كثيرة حيث " أسلم الرجل لقيادتها ، لا لتفوقها الجسدي ، بل لتقدير أصيل وعميق لخصائصها الإنسانية وقواها الروحية وقدرتها الخالقة وإيقاع جسدها المتوافق وإيقاع الطبيعة " (١٤) . فنجد مثلا إن جسم المرأة قد استخدم بشكل أكثر من جسم الرجل . و لا نستطيع هنا أن نغفل قرب هذه الفترة من الفترة الامومية ، إذ فيها بدت واضحة السيطرة الأنثوية . هذه السيطرة كانت لم تزل عالقة في الأذهان. ولا يخفى علينا وفرة التماثيل التى تصور الآلهة الأم وكثرتها ، وكذلك الفخاريات المتعددة حيث نرى مجموعة من النساء وقد تشابكت أياديهن في رقصة قد تكون

طقسية ربما حاولن من خلالها مشاركة " الازواج في آمالهم ومخاوفهم والأخطار التي يتعرضون لها " (١٥) ، شكل (٧) .

كما ونلاحظ حضوراً جوهرياً للمرأة صعودا نحو التعبد لها كآلهة تتقاسم السيطرة مع الذكر. كذلك توليها الملك كحاكمة ، بالإضافة إلى بروزها في الحياة اليومية كامرأة اعتيادية ، كان تكون عازفة موسيقية أو صاحبة حانة أي إمرأة عاملة.

وحسب أسطورة الخليقة السومرية ، كان يطلق على الكون اسم (إن - كي) ، وهي كلمة مركبة تعنى (السماء- الأرض) . في هذه الثنائية تعتبر (آن ـ السماء) رمز الذكورة ، أما (كي ـ الأرض) فهي رمز الأنوثة ، ومن اتحادهما ولد (أنليل اله الهواء) . ثم قام (أنليل) بفصل السماء عن الأرض ، وجعل والده مستقلا بعيدا، في حين استحوذ هو على أمه الأرض . شكل (٨) . وتستمر أساطير الخلق السومرية لتؤكد على دور الأنثى الفعّال، حيث نجد الآلهة (ننليل) بعد أن تضاجع (أنليل) تلد (القمر) وهو بدوره ينجب الشمس . من استعراض كل هذه الأساطير نجد أن الآلهة الأنثوية كانت دائما تمتلك الكلمة العليا ، وكانت على درجة المساواة مع الآلهة الذكورية، ولم تكن مهمة الخلق موكولة باله واحد، إذ جاء (انكي) مكملاً عمل أسلافه (١٦) .

وقد صاحب ظهور هذه المجموعة من الرموز في تلك الفترة ، رموز أخرى دينية ترتبط بأفكار الخصب والتكاثر والنماء كما في الإناء النذري الشكل (٧) . والذي يمثل دراما تمثيلية " للزواج المقدس " والذي يلعب فيه مخلوقان بشريان ، الأدوار البارزة للكاهنة الرفيعة المتمثلة بشخصية (إنانا) والكاهن الرفيع أو الملك والذي يتصرف كممثل للإله تموز" (١٧) . سعى السومري من خلال هذا المشهد تخليد آلهته وأسطرتها للارتقاء بها من مستوى الواقع لمستوى الحدث الميثولوجي ، لتتمثل إنجازاته خلاله ، سماتاً مفترقة عن النسخ والمحاكاة ، لتتخذ من الرمز وتفعيله طاقة تحيل نظام الشكل و سماته الظاهرية لنظام رمزي مؤول يرى فيها (بارو) " تحريراً للشكل البشري من حالته الإنسانية وتوحيده مع أشكال الآلهة لمظهرة الإنسان بمسحة إلهية " (١٨) ، استخدمها السومري لإبراز الرموز الحربية . وبالإضافة إلى تلك الرموز إحتل الأسد موضعاً متميزاً في الوجدان السومري ، فهو ملك الغابة ورمز القوة والبسالة ولا غريب في أن يصوره الفنان السومري إلى جانب الأبطال والقوّاد شكل (١٠) .

أما الأفعى فبالرغم من رمزية الشر والعداوة المأخوذة عنها في جميع فنون الحضارات القديمة إلا إنها إمتلكت خصوصية رمزية أخرى في الفنون السومرية تمثلت في الخصب والشفاء ، حيث أن شكل الأفعى قد " قفز من بيئته في الأحراش السومرية ، بإنتقائية عجيبة مشحونة بطاقة عالية من التأويل ، ليجد له دوراً في ملحمة كلكامش . فقد شاهد الأديب السومري إنتشار جلود الأفاعي الرمادية اللون بين أحراش الحلفاء في البساتين السومرية ، فإستنتج أن الأفعى تغير جلدها بإستمرار ، فهي لا تموت ، ولذلك وظفها لالتقاط نبات الخصب ، بعد أن تركه (جلجامش) على حافة البركة التي إستحم في مياهها الباردة بعد سفر طويل " (١٩) ، ومنذ تلك الحادثة والأفعى تمتلك دلالة الخصب والشفاء والخلود في الوجود ، بدأً من كلكامش ، وحتى شعار نقابة الصيادلة في الفكر المعاصر .

أما المياه فقد مثلت بشكل خطوط متموجة حيث أن الصورة الكامنة في ذهنية الفنان السومري للمياه تكون على شاكلة الحركات المتموجة للخط أما النباتات والحيوانات فمثلها الفنان السومري بخطوط واقعية فرضت نفسها في الفن السومري وبرزت فيها قوة الفنان في نحت الأشكال رغم صلابة الخامة وبساطة الأدوات في ذلك الحين . أما الأشكال البشرية فمثلها الفنان السومري بأسلوب اتصف بالتجريد القائم على التبسيط والاختزال فجعلنا أمام صور رمزية وليس محاكاة أيقونية لشخصيات محددة .

أما الألواح النذرية فكانت "إبداع سومري (أصيل) ، وهي بمثابة قطع حجرية ذوات أشكال مهندمة . تكون مربعة أو مستطيلة الشكل في أغلب الأحيان . وهي مثقوبة في وسطها ، بثقب دائري أو مربع ، لغرض تعليقها على جدران المعابد أو القصور " (٢٠) . كما في الأشكال (١١ ، ١٢) ، أما الأسلوب المتبع في عملها فكانت فيه الوجوه جانبية ، والأعين أمامية ، والجذع أمامي ، أما الساقان فكانا يمثلان بشكل جانبي . هذه التماثيل التي قام بنحتها الفنانون أصبحت بهذا الأسلوب الذي يبدو في بدايته أسلوباً تكعيبياً وهندسياً ، وقد تطور فيما بعد فاصبح واقعياً ، فاخذ يقترب أكثر و أكثر من منظور بعض تفاصيل الحياة والميزات الفردية ، هذه الانتقالة التي قربته إلى الصورة الواقعية للبشر ، وقد حصل هذا التطور خصوصاً في ديالى يقابله تطور آخر في لكش ، ومنها التماثيل المتعبدة ألاثني عشر ، وهي تمتاز بعيونها الكبيرة المحدقة بمشهد بعيد ، غارقة في حالة تقودها إلى الغيبوبة والنوم الطويل في حلمها وهاجسها المقدس شكل (١٣) .

أما راية آور الشكل (١٤) ، فتعتبر من أشهر الانجازات السومرية المنتمية إلى ما عرف في ذلك الحين بألواح التطعيم ، والتي إمتازت بتقنية شبيهة ببناء الأعمال الجدارية ، حيث نفذت على صندوق خشبي غلف سطح الصندوق بقطع من حجر اللازورد الأزرق اللون ، وغرست به أشكال الشخوص البشرية و أشكال الحيوانات بعد أن نحتت بكل عناية من العاج . فكان اللون الأزرق يعلن عن رمزية القدسية في سومر بالإضافة إلى طرد الأرواح الشريرة و نظرات الحسد كما في زرقة (السبع عيون) في بيوتنا المعاصرة . فالاعتقاد بالحسد ، والعين الساحرة ، آمنت به معظم الشعوب ، منذ القديم وحتى اليوم ، صورت هذه الراية السومرية الخالدة أحداث مظهرين متناميين للوجود " الجانب المظلم . والآخر المشرق للحياة . فعلى أحدهما مظهر الحرب ، وعلى الآخر منظر السلام فحين يبلغ الأول نهايته الناجحة ، عندئذٍ فقط يمكن التمتع ببركات السلام بصفة عامة " (٢١) حيث ظهرت في هذه الراية و لأول مرة أقدم تصوير لحرب العربات ، حيث بدت العربات وكأنها تطّر الطريق والمشاة المساندون يقودون المؤخرة .

أما الأختام الاسطوانية فقد كان لها الحظ الأوفر في الفنون السومرية فقد تجسّم الإحساس بها في ذلك العمل الذي جمع بين التطور الحضاري والتاريخي وفي النحت الناتئ الذي جسّد موقف الفنان السومري من الحياة الدينية والسياسية . فكان الختم الأسطواني هو الطابع المميز للحضارة السومرية ، والمبدأ المميز للتركيب الأساس في الفن السومري ، بل إنه المحرك الذي يُزود ميكانيكية الحياة العملية بتيار عاطفي يفّعل سرعة تعجيلها " فوسائل التعبير الرمزية كالإيماءة أو الصورة أو الصوت أو الكلمة . ما هي إلا أدوات شأنها شأن الفأس اليدوية ، أدوات فاعلة في إحكام سيطرة الإنسان على حركة الظواهر المضطربة من حوله "(٢٢) ، فكان يصور الموقف من الحياة من خلال مواضيع عدة منها (المواكب الدينية ، المعارك ، مناظر الصيد ، وتصوير الحيوانات البرية ، وأخرى مركبة بشكل رمزي) كما في الأشكال (١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨) .

وهكذا فإن عالم الأسطورة والواقع ، أي العالم الطبيعي والتجريدي قد امتزجا في المعرفة السومرية من خلال مفردة الرمز ، و إنعكس ذلك في الفن السومري بصورة عامة ،وهكذا تداخلت حياة الألهة السومرية وحياة البشر والحيوان والنبات . وهذا الموقف من الحياة قد مهّد السبيل أمام تنظيم مدينة المعبد السومرية ذات النظام المزدوج الذي إعتمد القوى الطبيعية ، وما وراء الطبيعة ، وكانت هذه الازدواجية في الفهم السومري للحياة مصدراً لثورة ملموسة في الفن السومري .

وبهذا كانت وظيفة الرمز في الفن السومري أن يقدم مدلولاً تعبيرياً لإحياء عالم وهمي ، لم يكن كائناً في الواقائع المحسوسة ، إحتفظ من خلالها السومري بقيم دينية ودلالات تعبيرية ذات مفاهيم إجتماعية سعياً منه إلى تكوين منظومة رمزية ، احتفظت بدلالاتها في بنية المعتقدات الدينية والاجتماعية وبما يرضي حاجاته التعبيرية .

المبحث الثالث

الرمز في الخزف العراقي المعاصر

تعد الفنون التشكيلية العراقية المعاصرة ابتكاراً ومنتجاً لدلالات مفاهيمية لقيم الرمز ومكوناته وتعبيراته شكلياً وخطياً ، ولونياً وبناءاً فنياً تشكيلياً - فالرمز جزء لا يتجزأ من تاريخ وتراث وحضارة وجماليات الفرد العراقي ، في كافة مناقبه الحياتية اليومية والمهنية والثقافية والدينية ، يلازمه في كافة حقبه التاريخية والزمانية والمكانية – سواء أكانت في عصوره الموغلة في القدم أو الحديثة أو المعاصرة .

وقد كان للرمز في مساحة الإبداع الفني التشكيلي العراقي المعاصر الأهمية البارزة ، والتواجد الدائم في أغلب أعمال الفنانين التشكيليين العراقيين . فكان دائم الحضور في المنتج الفني التشكيلي بجميع أشكاله الخطية واللونية والفكرية عبر عناصر ومكونات فنية شكلية مثل (الشمس ، والقمر ، والهلال ، والأسماك ، والماء ، والنخيل ، والقباب ، والزخارف النباتية والهندسية والحيوانية ، والأيقونات ، والأساطير) ، وغيرها من رموز ودلالات مفاهيمية وفكرية مستحضرة ومنشودة من خيال الذاكرة ، والموروث الحضاري ، والجمالي ، والحكايات والذات الفنية المبتكرة والمتضافرة مع روحية ، وذات الفنان ، " فالتوظيف الفني لهذه المفردات في النص لم يات عبثاً أو ضرورة فنية حسب إنما كان ضرورة روحية تستوعبها الذاكرة " (٢٣) .

وما العمل الخزفي إلا جزء من هذه الفنون التي مر ذكرها ، والذي عادةً ما يلجأ إلى الاستعارات والرموز في التعبير عن مفاهيم ودلالة القطعة الخزفية ، حيث يكون مرتكزاً على مفردات إستعارة تتشابك مع مفردات هذه القطعة . فالخزاف العراقي المعاصر يستلهم العناصر التشكيلية كمرجعية لإيجاد المعادل الموضوعي المعاصر المرتبط بتلك الجذور كعناصر تشكيلية ، ليس بغرض إقامة بناء فني تجريدي معاصر وحسب بل خلق أجواء تعبيرية ذات دلالة رمزية حيث

تشكل الحروف والإشارات اللغوية والأشكال المعاصرة للإنسان المستمدة من أفق التاريخ كمرجعية يستند إليها الفنان ليطوعها بشكل إنساني على نحو جديد "وعليه لم يغب هاجس الهوية بجذرها الثقافي والحضاري ، كأثر تعكسه منجزات العصر الراهن ، ذلك إن الفنان المعاصر ، يسعى للإستيعاب الكامل لمقومات الهوية الجوهرية بما تمتلكه من تقنيات ومهارة فردية ، ليعكسه فيما بعد بعلاقات الشكل والمادة " (٢٤) . فالموروث ، إلى جانب الحداثات ، والتقاليد الحرفية الشعبية ، شكلت منحى تجريبيا في الأعمال الخزفية الجديدة . والإشارة لهذا الموروث ستفسر علاقة الخزاف المعاصر بجذوره . كما تؤكد أن التطور الذي حققه الخزاف العراقي يرتبط بالإرث والمرجعيات بما تتمتع به من أنظمة وتقاليد حرفية راسخة ولم تغادر الذاكرة أو الخزين الداخلي . فعلى الرغم من التحولات الاجتماعية والمتغيرات الأخرى ، إلا أن أثر المادة الفنية والبيئة والرؤية الإبداعية كلها دخلت في سياق بلورة الشخصية الفنية الحديثة . فالمكتشفات الآثارية أعادت لنا التسلسل الزمني لحضارات وادي الرافدين ، وعمقت مفهوم النمو غير المباشر للأسلوب . وبدأت محاولات إستلهام الأعمال العراقية القديمة ، والإسلامية من ألوان وزخرفة وفكر : اللون الشذري / تكرار الوحدة الزخرفية / التوريقات النباتية / القوس الإسلامي / الخط العربي ، مثلا ، تظهر متفرقة في بعض الأعمال الخزفية .

كما أن اثر الموروث الشعبي كان واضحا في رسم معالم الخزف المعاصر في العراق ، حيث استلهم الخزاف الموضوعات الشعبية والأسطورية والرمزية ، والتي كانت لها التاثير الواضح في بلورة الهوية الفنية ، " وبقصدية تبغي توسيع نظام العلاقة (الرامزة) والكامنة في بنية العلاقة بين الأشكال ومضامينها " (٢٥) . ويظهر هذا في تجارب سعد شاكر ، و ماهر السامرائي ، وأكرم ناجي ، وشنيار عبد الله ، وعبلة العزاوي ، وطارق إبراهيم ، ومن الجيل الجديد وسام الحداد ، وأوس البصري ، وزينب البياتي ، وأحمد علاوي ، وآخرون .

وبهذا استطاع الخزاف العراقي المعاصر أن يوجد علاقات واضحة بين الماضي والحاضر من خلال مفردة الرمز بأعمال معاصرة تستقصي نصوصها من إرتباط هذا الماضي بالحاضر عبر فهم وهضم لمعطيات التراث والتاريخ على الواقع الحاضر ، وأبعاد هذه المؤثرات على الإنسان والمكان ، برؤية بصرية تربط الإنسان بين بنائيته الفكرية وبين واقعه الحالي ، عبر شد إنتباه المتلقي وإحداث

الدهشة فيه بما يستطيع الخزاف المعاصر إظهاره في عمله الخزفي من خلال الجمع بين القديم في سحره والحديث بتنويعاته المعاصرة .

الفصل الثالث

إجراءات البحث :

يتضمن هذا الفصل الإجراءات التي إتبعتها الباحثة لتحقيق هدف البحث ، وهي منهجية البحث وتحديد مجتمع البحث وعينته .

منهجية البحث :

إعتمدت الباحثة للوصول إلى هدف البحث المنهج الوصفي التحليلي ، والذي يعد منهجاً علمياً لتشخيص الظاهرة في جمع وتحليل العينة .

عينة البحث :

تم إختيار عينة البحث بصورة قصدية تحددت بـ (٥) نماذج ، وقد جاء إختيارها لما يخدم هدف البحث للمبررات التالية :

١- تمثل النماذج المختارة إنموذجاً للقطع الخزفية العراقية المعاصرة المحتوية في مضمونها على رموز سومرية قديمة .

٢- تمثل النماذج المختارة تنوعاً في التصميم الشكلي واللوني المستوحى من فكرة الرمز السومري و المنفذ بأيدي معاصرة .

تحليل النماذج ومناقشتها :

تحقيقاً لهدف البحث تم عرض وتحليل هذه النماذج بشكل مفصل بغية التوصل إلى نتائج البحث :

أنموذج (١) :



تكوين خزفي (خزف نحتي) للفنان سعد شاكر، تراوحت أبعاده (٢٥ سم إرتفاع x ٢٠ سم عرض) ، أنجزه الفنان عام ١٩٧٣ م تحت عنوان (الزوجان) .

يميل الأسلوب العام لهذا المنجز إلى التبسيط والاختزال في تشكيل الكتل المكونة للتكوين ، حيث الابتعاد عن المحاكاة الواقعية للشكل البشري . إستلهم الفنان هذا التكوين التجريدي من الوقفة التعبدية للمنجز السومري(آبو وزوجته) (شكل ١٩) ، من خلال التشابه بين التكوين الموضوعي العام وبنيته الهندسية . وقد توج شكل الرجل برمز (قرني الثور) فالثور كعنصر فكري ضاغط (في الفكر السومري) ، يكشف دلالته كمعنى (خصب ، وقوة تناسل) . وكأنه أراد الربط بين رمزية الخصب والزواج في المنجز المعاصر ورمزية الخصب والقوة التناسلية عند الثور في المرجعية السومرية القديمة ، أما شكل المرأة فتوجه بنجمة الآلهة (عشتار) ، وكأنه أراد أن يوحي للمشاهد بقدسية هذا الزواج ذي الطقس السومري . أما زرقة لون هذا المنجز فقد فعّلت طاقة التأويل في رمزية اللون ، فالأزرق اللازوردي في هذا النصب الخالد أبلغ عن رمزيته القدسية من سومر ، وصولاً إلى زرقة (السبع عيون) في البيوت المعاصرة .

أنموذج (٢) :



تكوين خزفي جداري للفنان سعد شاكر ، أنجزه عام ١٩٧٥م ، تتراوح قياساته (٢م إرتفاع x ١م عرض) ، وهو جزء من نصب جداري في مقر وزارة النقل والمواصلات في بغداد .

إقترب هذا التكوين الجداري بهندسيته و أشكاله المستطيلة ليمثل عربة تراكبت من أصل أشكال هندسية مطلقة كالأشكال المستطيلة والمثلثة والأشكال الدائرية ، وكذلك إحتوت على أشكال لأشخاص مثلت بإسلوب تجريدي يقترب من البنية الهندسية للعربة .

إستلهم الفنان هذا الجزء من التكوين العام للجدارية ، من النسخ السومري كنسخ مباشر لصورة العربة الموجودة في راية آور (شكل ١٤) ، حيث إستمد الفنان هذا الرمز السومري من أقدم تصوير معروف لحرب العربات ، حيث حمل هذا الأثر خصوصية كمعنى إقترن بغائية العربة الوظيفية كوسيلة إتصال ، فجاء هذا التكوين الخزفي المعاصر ليستلهم الأثر كدلالة معنى ، وكوسيلة من وسائل النقل ، والتي مثلت في تكوينه المعاصر بلون " شذري " لخصوصية قدسية معبرة عن رمزية تتعلق بالمرجعيات التاريخية ، وكرمز محلي حفّزته مخيلة الفنان عبر تحلياه وتركيبه للأثر الفني السابق ، وتاويله بنهج تجريدي معاصر ، لتكوين العربة والهياة البشرية . وخلاصة ما تقدم ذكرهُ ، فقد إستقدم الفنان في هذا المنجز دلالة المعنى لكل من المنجزين (الأثر والمعاصر) كخصوصية وظيفية للعربة ، ودلالة رمزية جديدة مستعارة من الأثر السومري القديم .

أنموذج (٣) :



تكوين نحتي مزجج ، مدور للفنان ، ماهر السامرائي ، بعنوان (حلم سومري) ، أنجزه الفنان عام ١٩٨٨ م ، تتراوح أبعاده (٤٥ سم عرضاً x ٣٠ سم إرتفاعاً x ١٠ سم عمقاً) . وهو عبارة عن إنشاء ذو تكوين ثلاثي متكون من جدار ومتعبد ، نفذ الجدار الصلد بالرسم ذي البعدين ، من خلال إستخدام الأكاسيد الملونة والحز والحفر على الجدار المنقسم لنصفين ، وإخترق المتعبد السومري من منتصف هذا الجدار ليتقدم للأمام بخشوع تام يبرز من إلتفاف الأيدي أمام الصدر والتي تؤكد فكرة إستلهام هذا المنجز الذي جاء بصورة شبيهة جداً بالأثر السومري القديم (شكل ١٣) ، حيث أظهر هذا المنجز المفردة التعبدية التي ظهرت في الفن السومري ، والمتمثلة بالوقفة التعبدية التي كانت تمثل من الأمام في الفن السومري (كما في الألواح النذرية) ، وكذلك في إستخدام الأطراف العليا التي تستدق حتى تنتهي بكفوف صغيرة ، وهكذا كانت الاستعارة الشكلية واضحة ، أظهرت الفلسفة الفكرية للإنسان السومري ، وتوظيفها في المنجز المعاصر ، بمحاكاة شكلية صرفة . وبالإضافة إلى إستلهام الشكل التعبيري من الفنون السومرية القديمة ، فقد إستخدم الخزاف التقنية اللونية التي تفاوتت فيها القيمة اللونية بين (الفاتح والغامق) للون الترابي وتدرجاته الداكنة ليقترب المنجز المعاصر من المصدر الأثري البيئي أيضاً ، والذي تعالق مع واقعية الفنون السومرية القديمة وذلك لتعتيق المنجز وعصرنته في نفس الوقت . ومن هنا برزت دلالة المعنى لكل من المنجزين (الأثر والمعاصر) ، كدلالة رمزية وقيمة تعبيرية من خلال المحاكاة التي تمت بين الأثر والمعاصر من خلال الوقفة التعبيرية للمتعبد ، وإستخدام اللون الترابي الذي زاد من إرتباط الأثر بالمعاصر من خلال الخاصية التعتيقية ، وبالتالي إظهار الصفة التعبدية التي أكدت وجود الآلهة السومرية .

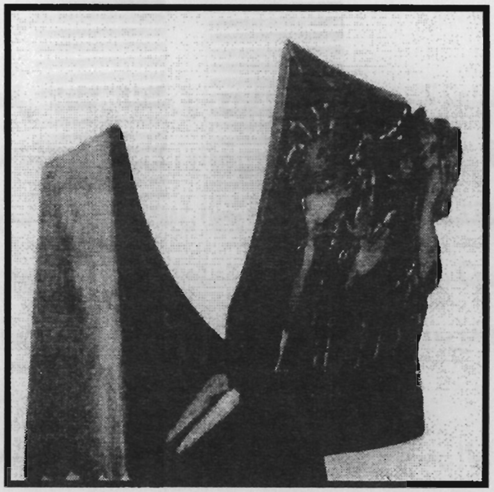
أنموذج (٤) :



تكوين خزفي للفنان ماهر السامرائي تحت عنوان (إمرأة) ، أنجزه الفنان عام ١٩٩٠ م ، تراوحت أبعاده (٨٠ سم عرضاً x ٤٠ سم إرتفاعاً) . حيث تكَوَن العمل من شكل إرتبط بتكوين طبيعي لجسد إمرأة ناقص الرأس والأذرع ، وجزء من الأطراف السفلى .

زاوج الفنان في هذا المنجز بين التعبير المنتظم الذي إرتبط بعلاقات نسب جسم الإنسان ، والتعبير الحر الذي تمَثلَ في تضمين العمل بعض المفردات الواقعية المستمدة من البيئة المصّنعة مثل (الساعة ، سبع عيون) . حيث ربط الفنان بين الواقع والرمز من خلال الرؤيا التي إستمدها من البيئة الطبيعية ، حيث أشار بالجسد الأنثوي إلى الأمومة من خلال إبراز معالم الأنوثة لدى المرأة الأم (الرضاعة والتناسل وإنسدال الشعر) ، كما إن الساعة الموجودة في منطقة البطن قد يكون الفنان ربطها بإشارات الساعة في ذهنه لأنه يوحي بأن هناك ولادة لشخص جديد آخر من هذا الجسم الأنثوي الذي حمَل صفات الأنوثة والأمومة بنفس الوقت ، كما أكد الفنان في هذا العمل من خلال اللون الطبيعي للتربة على إن أصل الإنسان من طين ، فكانت هذه إشارة جديدة لرمزية الأم والأرض المعطاء . وبهذا كانت الفكرة الرمزية الكامنة في هذا العمل من خلال إستقدام (رموز الخصب الأنثوية ، ورمز الأمومة) التي برزت في الفنون السومرية ، والتي أكدها الفنان من خلال الشكل المثلث الرامز للصورة الأنثوية ، وإسخدام مفردة الساعة التي ربطها (بفترة الحمل) التي تمر بها المرأة لولادة طفلها ، بالإضافة إلى إختيار لون التربة الطبيعي الذي أكد لنا مفردة الأمومة ، ليوظفها لنا في منجز معاصر ذي مرجعية فكرية سومرية .

أنموذج (٥)



تكوين خزفي للفنان أكرم ناجي ، أنجزه الفنان في عام ١٩٩٩ م ، تحت عنوان " جلجامش " ، يميل الأسلوب العام لهذا المنجز إلى التبسيط والاختزال في تشكيل الكتل المكونة للتكوين ، إستخدم الفنان التكوين الهندسي غير المنتظم بدلالات تعبيرية للواقع الأسطوري ، حيث إتخذ من الختم الاسطواني السومري مادته المعبرة ، فقد حمل هذا المنتج خصوصية إقترنت بخاصية التعبير الرمزي الذي حملته الأختام الاسطوانية السومرية ، والتي مثّلت البطل الأسطوري كلكامش ، وصراع الحيوانات ، والثور وخصوصيته كرمز للخصب والرخاء وإستمرارية الحياة ، إستقدمها الخزاف المعاصر في تكوينه لتؤدي الوظيفة الرمزية ذاتها ، بالإضافة لإستلهام الخزاف تشكيل حركاتها (شكل ١٦) ، بتعالق دلالي لصورة البطل الأسطوري ، حيث إستعار الخزاف المعاصر شخصية كلكامش كشكل ومعنى ، فجاءت فكرته في إستقدام الختم الأسطواني كفن طباعي ، فإعتمد تكراريته كأسلوب للسرد القصصي ، فرغم التحوير العالي للتكوين إلا أنه نقلنا دون ريب للرقم الطينية السومرية ، وبذلك عبر المنجز عن أصالته بتحقيقه تواصلاً حضارياً بين الماضي والحاضر .

الفصل الرابع

نتائج البحث

إزاء ما تقدمَ إستقصاؤه في الإطار النظري ، وما تبعه من دراسة تحليلية للرموز الفنية السومرية ، ودراسة سماتها الشكلية المميزة ، والتي وُظِفت في الفنون العراقية المعاصرة ، وفي ميدان الخزف خصوصاً ، وما أفرزته الفنون الخزفية المعاصرة من إستقدام للرمز بسماته الشكلية ودلالتهِ الفكرية ، ووفقاً للأهداف المحددة في خصوصية البحث ، توصلت الباحثة فيما يخص الهدف الأول ، والذي تمحورَ في : الكشف عن مفردات الرموز السومرية في الخزف العراقي المعاصر ، إلى أن النتائج التالية :

توصلت الباحثة من خلال تحليل عينة البحث المتمثلة بالنماذج الخمس إلى أن هناك مجموعة من مفردات الرموز السومرية التي وظفت بصورة أو باخرى ضمن بنية المنجز التشكيلي الخزفي المعاصر . كما هو الحال بمفردة (قرون الثور) التي ظهرت بشكل واضح في فنون سومر أنموذج (١) ، ومفردة نجمة الآلهة عشتار في نفس الأنموذج ، بالإضافة إلى مفردة العربة السومرية التي أنموذج (٢) ، ورمزية الوقفة التعبدية المقدسة أمام مقام الآلهة المتمثلة في الأنموذج (٣) . ورمز الصورة الأنثوية الممثلة لمراحل الخصوبة التي تمثلت في الأنموذج (٤) . وكذلك المفردة المتمثلة بشخصية البطل كلكامش المتمثلة ضمن بنية الأنموذج (٥) ، وتركيبة اللون الأزرق اللازوردي الداخلة ضمن تركيبة الأنموذج (١) ، واللون الشذري الداخل ضمن تركيب أنموذج (٢) ، واللون الترابي بتدريجاته المتعددة المتمثلة ضمن النماذج (٣) ، (٤) وهي باجمعها شواهد واضحة على تجليات مفردات الرموز السومرية في فن الخزف العراقي المعاصر الناتج عن وعي الخزّاف العراقي المعاصر بقيم الموروث وميله المستمر نحو خلق صيغة تشكيلية يتداخل بضمنها الماضي بالحاضر وبناء قيم حداثوية تنشد موازنة التراث المعاصرة .

أما فيما يخص الهدف الثاني : (التعرف إلى ماهية هذه المفردات من الناحية التركيبية) فقد وجدت لدينا جملة من التشكيلات الرمزية حسب ما أظهرته عملية التحليل ، وهي عبارة عن مفردات متباينة من الناحية التركيبية كما في الشكل التالي :

١. ما جاء تركيبها بصيغة لونية تمثلت في الأنموذج (٣) و (٤) اللون الترابي بتدريجاته المتعددة (الفاتح – الغامق) ، المقرب بماهيته للمنجز المعاصر من المصدر الأثري السومري

القديم بصورة عامة ، والأنموذج (١) اللون اللازوردي ، المستخدم من قبل السومريين في الوقاية من الحسد ودرء العين ، والأنموذج (٢) اللون الشذري الممثل لنفس الفكرة .

٢. ماجاء تركيبها بصيغة شكلية قوامها قرون الثور والنجمة عشتار في الأنموذج (١) و مفردة العربة السومرية أنموذج (٢) ، والمتمثلة بمفردة البطل كلكامش أنموذج (٥) والذي جاء بصيغة المحاكاة عن الأثر السومري القديم ، والأنموذج (٣) المتمثل بالوقفة التعبدية ، المصاغة بوحي عن مفردات رموز الفنون السومرية .

٣. ماجاء تركيبها بصيغة رمزية معنوية ، والتي هي عبارة عن تكوينات وتشكيلات تنطوي على مجموعة دلالات تتعلق بممارسات فنون الماضي وطقوس السومريين القديمة كما في أنموذج (٤) ، المعبرة عن فكرة الخصب والأمومة وغيرها .

ومن خلال النتائج التي توصلت إليها الباحثة ظهرت العديد من الاستنتاجات التي أفرتها تحليل عينة البحث :

١. الرمز علامة ورمز حضاري مكّن الإنسان من تناول عدد هائل من الأفكار بصيغة بسيطة مختزلة ، فهو إنجاز بشري ، وصفة من صفات الحضارة البشرية التي مكّنت الإنسان من التعامل مع كم هائل من الخبرات بطريقة مختصرة .

٢. قام الخزّاف المعاصر بإستدعاء الرمز ، وربطه بدلالة الوجود الإنساني ، محدثاً توافقاً فنياً بين الشكل والرمز من خلال نزعة تعبيرية مثالية حيناً ، والى تجريد خاضع للتأويل حيناً آخر ، وفي كلا الحالتين هناك رؤيا تتداخل مع الرمز لينتظم المنجز الفني خلالها ، مستوعباً الرمز ودلالته في تشكيلات حسية واضحة تستمد مقوماته الرمزية أحياناً من الخطاب السومري بثيماته الخاصة ، يسمو عبرها الشكل في التكوين ، على لغة التعبير الواضحة وصولاً لخدمة الموروث عبر ماديته الرافدينية الأصيلة .

٣. أفرز التحليل التفاوت والتباين الأسلوبي للخزّاف العراقي المعاصر ، حيث أفصح الأسلوب عن حضوره خلال التعامل الشكلي واللوني للمنجز الخزفي وطريقة تناول مفرداته كمفردات واقعية محاكية للأصول الشكلية للأثر ، بما يفصح عنه طرح فكري مباشر ، وصولاً لأسلوب تركيبي بغية تحقيق الإيحاء التعبيري الرمزي .

المصـــادر

١. آرثر أسا بيرجر ، السيمياء والنقد الثقافي ، ترجمة : د. هناء خليف غني ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الرابع ، السنة التاسعة والعشرون ، ٢٠٠٨ ، ص ١٣٨ .

٢. زهير صاحب ، أسطورة الزمن القريب . ط١ ، دار الأصدقاء للطباعة والنشر والتوزيع ، بغداد ، ٢٠١٠ ، ص ١١٥ .

٣. أرمسترونغ كارين ، تاريخ الأسطورة . ترجمة : وجيه قانصو ، ط١ ، مطابع الدار العربية للعلوم ، بيروت ، ٢٠٠٨ ، ص ٦٠ .

٤. طه باقر ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة . مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد ، ١٩٥٥، ص ٣٣٠ .

٥. عرفان عبد الحميد فتّاح ، المدخل إلى معاني الفلسفة . دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٨٦ .

٦. ب . ف . سكينر ، تكنولوجيا السلوك الإنساني . ترجمة د. عبد القادر يوسف ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٠ ، ص ٢٢٥ .

٧. غيورغي غاتشيف ، الوعي والفن . ترجمة نوفل نيوف ، مراجعة سعد مصلوح ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٠ ، ص ١٠٨ .

٨. أوهر هورست ، روائع التعبيرية الألمانية . ترجمة فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ٩.

٩. سعيد بنكراد ، السيميائية : النشأة والموضوع . مجلد عالم الفكر ، مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٧ ، ص ٨٠ .

١٠. فرج عبو ، علم عناصر الفن . ج (١) ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، دار دلفين للطباعة ، إيطاليا ، ١٩٨٢ .

١١. طه باقر ، المصدر نفسه ، ص ٣٣٢ .

١٢. آل سعيد ، شاكر حسن ، سر البنى الزخرفية ، مجلة آفاق عربية ، العدد ٩ – ١٢ ، 1981 ، ص ٣٨.

١٣. أندريه بارو ، سومر فنونها وحضارتها . ترجمة : عيسى سليمان و سليم طه التكريتي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ٩٨ .

١٤. فراس السوّاح ، لغز عشتار (الألوهة المؤنثة وأصل الدين و الأسطورة) . منشورات دار علاء الدين ، ط٥ ، دمشق ، ١٩٩٣ ، ص ٣٢ .

١٥. الطعّان ، عبد الرضا ، الفكر السياسي في العراق القديم . دار الخلود للطباعة والنشر ، لبنان ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ٥٧ – ٥٨ .

١٦. جنان عبد الوهاب ، جدلية التواصل في العمارة العراقية . ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٣ ، ص ٢٤٨ .

١٧. زهير صاحب ، الفنون السومرية . دار إيكال للطباعة والتصميم ، بغداد ، ٢٠٠٥ ، ص ٨٦ .

١٨. أندريه بارو ، المصدر نفسه ، ص ٤٨ .

١٩. زهير صاحب ، أسطورة الزمن القريب ، المصدر نفسه ، ص ١٥٢ .

٢٠. زهير صاحب ، الفنون السومرية ، المصدر نفسه ، ص ١٤٠ .

٢١. زهير صاحب ، المصدر نفسه ، ص ١٤٨ .

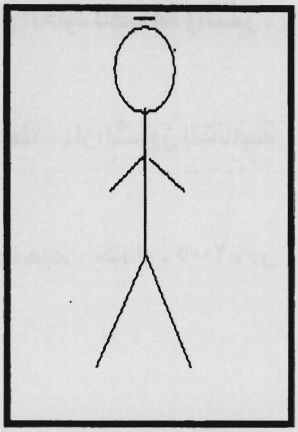
٢٢. زهير صاحب ، أسطورة الزمن القريب ، المصدر نفسه ، ص ١٦٦ .

٢٣. مريم عبد النبي النجار ، المكان في مجموعة (عندما تحترق القناديل) . مجلة فنون البصرة ، العدد ٦ ، السنة الخامسة ، ٢٠٠٩ ، ص ١٩٧ .

٢٤. البياتي ، زينب كاظم ، الموروث الفني التشكيلي الرافديني وانعكاسه في الخزف العراقي المعاصر . رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون التشكيلية / الخزف ، ٢٠٠١ ، ص ١٣١ .

٢٥. زهير صاحب ، سعد شاكر حدود الخزف (في خزفيات الفنان سعد شاكر) . دار إيكال للطباعة ، بغداد ، ٢٠٠٦ ، ص ٢٧ .

الأشكال



شكل (١)



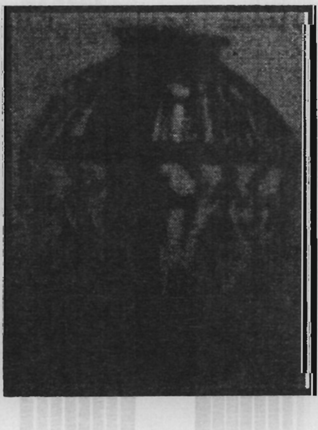
شكل (٢)



شكل (٣)



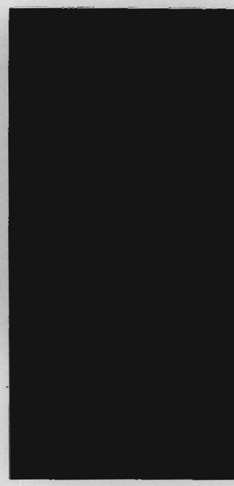
شكل (٤)

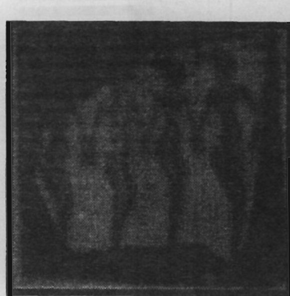


شكل (٥)



شكل (٦)

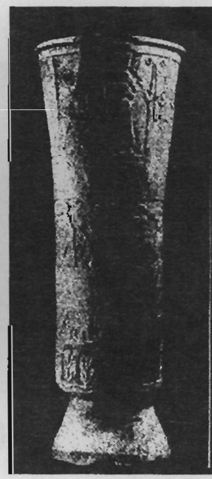




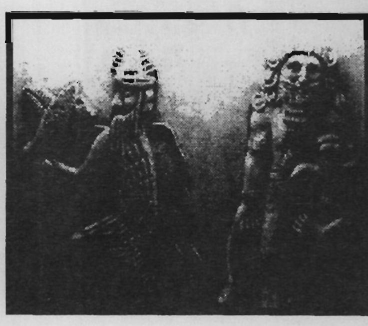
شكل (٧)



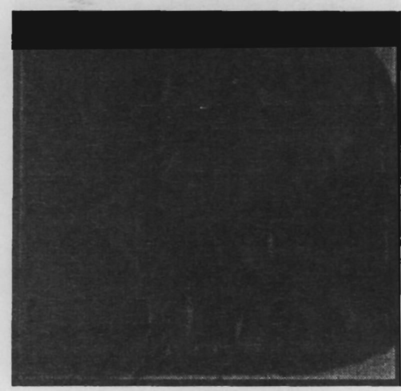
شكل (٨)



شكل (٩)



شكل (١٠)



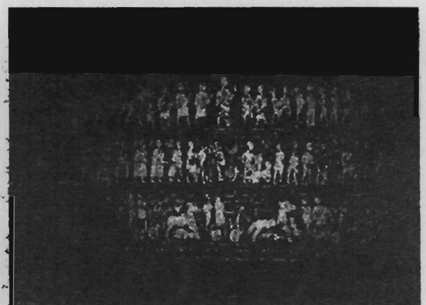
شكل (١١)



شكل (١٢)



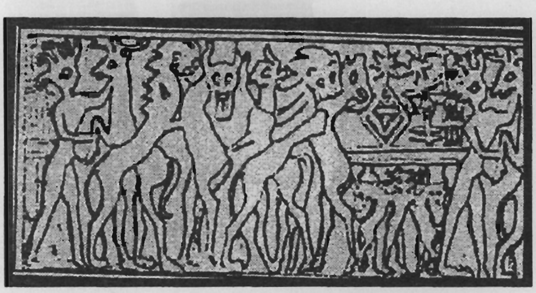
شكل (١٣)



شكل (١٤)



شكل (١٥)



شكل (١٦)



شكل (١٧)



شكل (١٨)